

Jorge Dubatti

Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): “Goldenes Zeitalter”, Enttotalisierung und Subjektivität

1. Unter dem Zeichen des Schreckens: ein neuer kultureller Zeitabschnitt

Das Ende der Diktatur in Argentinien ermöglichte eine neue kulturelle Kartografie. Ihre Regeln gelten auch für das Theater des Zeitraums zwischen 1983 und 2009: Es hat Anteil am inneren Wandel, der sich in dieser Phase vollzog, und ist nur in diesem Zusammenhang zu erfassen. Wir können diesen kulturellen Zeitabschnitt “Postdiktatur” nennen; ein Novum in der nationalen Geschichte, das seit mehr als einem Vierteljahrhundert – genauer: seit dem 10. Dezember 1983, dem Tag der Rückkehr zur Demokratie – historische Realität ist. Aus historiografischer Perspektive kommen hier Kategorien ins Spiel, die insbesondere auch dem Wesen des Theatergeschehens entsprechen: die “jüngste Vergangenheit” und die “Gegenwart” (Villagra 2006). Betrachtet man diesen Zeitraum als Periodisierungseinheit, so kann man ihn unter verschiedenen Aspekten weiter unterteilen. Den Rhythmus des Weltgeschehens aufzunehmen, bedeutete die Einbeziehung einer Reihe von Neuerungen: die Debatte um die Postmoderne, die Krise der Linken und die Vorherrschaft des Kapitalismus, die Spannungen Globalisierung–Lokalisierung, der Vormarsch der Technologisierung durch Informatik, der Übergang vom Räumlich-Sozialen zum Kommunikativ-Sozialen, die Spektakel- und Spaßgesellschaft, die “Transtheatralisierung”,¹ die Ökosophie... Eigene Ak-

1 In den letzten Jahrzehnten war das Phänomen einer Ausdehnung des Theatralischen über die Grenzen des Theaters hinaus zu beobachten, die sich durch den Aufschwung der Medien verstärkte. Wer sozial eine Rolle spielen will, muss “spielen” können, sich optisch in Szene setzen oder die Politik des Blicks beherrschen (Geirola 2000). Dies gilt besonders vor der Kamera. Man spricht von “Transtheatralisierung”, “gesellschaftlicher Theatralität”, “Gesellschaft des Spektakels” (Baudrillard 1997; Debord 1999), im argentinischen Theatermedium auch von gesellschaftlicher oder politischer “Farandulisierung” (*farándula*: eigentlich Komödiantentum, hier auf bekannte Fernsehmoderatoren, Revuestars etc. bezogen). Es handelt sich dabei um Ausdrucksweisen der Trans-Spektakularisierung: Alles ist Spektakel geworden. Das Wort Theater wird in völlig anderen Kontex-

zente setzen auch die Spielregeln, die sich das Land als Sinn- und Schicksalsgemeinschaft durch Kontinuität und Diskontinuität in den Gesellschaftsverträgen sukzessive gegeben hat: der “demokratische Frühling” und seine Krise, der neoliberale Aufschwung und seine Krise (1989-2003), die aktuellen Lösungsvorschläge des Peronismus unter Kirchner/Fernández de Kirchner (2003-2009).²

Aber “Postdiktatur” verweist auf einen Zusammenhang, in dem es darum ging, nach den Jahren der Diktatur das Land zugleich wiederzuentdecken und neu zu bestimmen. Nichts in Argentinien konnte nach der Militärdiktatur von 1976-1983 wie früher sein. Eines der eindrucksvollsten Theaterstücke dieser Zeit, *Postales argentinas* (“Argentinische Postkarten”, 1988),³ von Ricardo Bartís – eine der wichtigsten Bezugspersonen der aktuellen Szene – spricht sogar vom “Tod Argentiniens”. Ein großer Teil des Gegenwartstheaters arbeitet unaufhörlich und auf verschiedene Weise am Thema der Bewusstwerdung des historischen Schreckens, der Konstruktion von Gedächtnissen der Vergangenheit, der Aufdeckung dessen und der Warnung vor dem, was von der Diktatur in der Gegenwart noch lebendig ist. Vielleicht wird Argentinien einmal aus der Phase der Postdiktatur heraustreten; doch wird dies nicht in unmittelbarer Zukunft sein, und niemand weiß, wann dies sein wird.

Wir sprechen von Postdiktatur, weil die Diktatur zwischen 1983 und 2009 als Kontinuität und als Trauma erscheint. Das Präfix “Post” beinhaltet zugleich die Idee einer Epoche *nach* der Diktatur und als *Folge* der Diktatur. Hier gilt, was Giorgio Agamben schreibt:

Dennoch hat die Unmöglichkeit, die ewige Wiederkehr von Auschwitz zu wollen, bei ihm [Primo Levi] einen ganz anderen Ursprung, der mit einer neuen, unerhörten ontologischen Konsistenz des Geschehenen verbunden ist. Man kann nicht wollen, daß Auschwitz auf ewig wiederkehrt, weil es in Wahrheit nie auf-

ten verwendet. Zu diesem für die Neubestimmung der Rolle des Theaters in der Gegenwartskultur so wichtigen Phänomen einer weiten Streuung oder Ausdehnung des Theatralen außerhalb des Theaters siehe Dubatti (2007: 14-17).

- 2 Für eine ausführliche Analyse der kulturellen Bedingungen, die in der historischen Wirklichkeit und den Erfahrungen der Postdiktatur zusammenfließen und bis in die Gegenwart ausstrahlen, sei auf die Wechselbeziehung zwischen Theater und Kultur verwiesen (Dubatti 2002; 2003b; 2006a).
- 3 Die Anführungszeichen bei der Nennung des deutschen Titels verweisen auf die Vorläufigkeit der Übersetzung; wurde das Werk auf einer deutschsprachigen Bühne in einer nicht publizierten Fassung aufgeführt, erscheint der entsprechende Titel ohne Anführungszeichen; Kursivdruck verweist auf die jeweilige Publikation.

gehört hat, zu geschehen, weil es sich schon immer wiederholt (Agamben 2003: 87-88).⁴

Wie es in allen Fällen von Vernichtungsaktionen geschieht, hört auch der Schrecken der argentinischen Diktatur in der Gegenwart nicht auf. Als Belege für eine Kontinuität in den letzten Jahren und bis auf den heutigen Tag mögen genügen: der Widerstand aus bestimmten Kreisen der Gesellschaft dagegen, dass Militärs vor Gericht gestellt werden;⁵ das "Verschwinden" von Jorge Julio López;⁶ das Fortbestehen diktatorisch-faschistischer Einstellungen in einem bedeutenden Teil der Bevölkerung; die jüngsten Verlautbarungen des Schriftstellers Abel Posse als Bildungsminister der Stadtregierung Buenos Aires, in denen er die Diktatur verteidigte (woraufhin er nach zehn Tagen Amtszeit abgelöst wurde); der Widerstand breiter Schichten und politischer Funktionsträger gegen die standesamtliche Eheschließung Homosexueller; oder die Argumentation zahlreicher Politiker des rechten und Mitte-Rechts-Spektrums zur Verhinderung eines neuen Mediengesetzes und damit für die Beibehaltung des Gesetzes, das von den Militärs eingeführt wurde (und bis zum September 2009 gültig war).

-
- 4 In *La tregua* (1963; dt. *Die Atempause*, 1964) drückt Primo Levi die permanente Wiederholung so aus: "Es ist ein Traum im Traum, unterschiedlich in den Details, gleichbleibend in der Substanz: Ich sitze am Familientisch, bin unter Freunden, bei der Arbeit oder in einer grünen Landschaft – die Umgebung jedenfalls ist friedlich, scheinbar gelöst und ohne Schmerz, dennoch erfüllt mich eine leise und tiefe Beklemmung, die deutliche Empfindung einer drohenden Gefahr. Und wirklich, nach und nach oder auch mit brutaler Plötzlichkeit löst sich im Verlauf des Traumes alles um mich herum auf; die Umgebung, die Wände, die Personen weichen zurück, die Beklemmung nimmt zu, wird drängender, deutlicher. Dann ist alles ringsum Chaos, ich bin allein im Zentrum eines grauen, wirbelnden Nichts, und plötzlich *weiß* ich, was es zu bedeuten hat –, und weiß auch, dass ich es immer gewusst habe: ich bin wieder im Lager, nichts ist wirklich außer dem Lager; alles andere waren kurze Ferien, oder Sinnestäuschung, Traum: die Familie, die blühende Natur, das Zuhause. Der innere Traum, der Traum vom Frieden, ist nun zu Ende, der äußere dagegen geht eisig weiter: Ich höre eine Stimme, wohlbekannt, ein einziges Wort, nicht befehlend, sondern kurz und gedämpft. Es ist das Morgenkommando von Auschwitz, ein fremdes Wort, gefürchtet und erwartet: Aufstehen, 'Wstawac'" (Levi 1999: 245-246).
 - 5 Die Zeitung *Página/12* (Buenos Aires) beginnt ihre Sonntagsausgabe vom 27.12.2009 mit der Schlagzeile "Das Jahr der Prozesse": 2009 wurden viele Militärs wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit verurteilt. Siehe dazu den Artikel von Diego Martínez und die Liste "Die Verurteilten" zwischen 1985 und 2009 (S. 2-3).
 - 6 López, der während der Diktatur fast drei Jahre in geheimen Folterzentren festgehalten und gefoltert worden war, trat in dem ersten, 2005-2006 stattgefundenen Prozess gegen einen hohen Repräsentanten des Regimes, bei dem gegen weitere Polizisten und Militärs Anschuldigungen erhoben wurden, als wichtigster Zeuge auf. Einen Tag vor der Urteilsverkündung "verschwand" er, ohne dass bis heute sein Verbleib aufgeklärt worden wäre.

Das Theater der Postdiktatur weiß davon. Mit Hilfe der unterschiedlichsten poetischen Mittel hat es sich mit der Diktatur auseinandergesetzt: mit der Unterdrückung, dem Terror, den Entführungen, dem Verschwinden von Verhafteten, den Konzentrationslagern, den zwischen 1976 und 1983 geschehenen Menschenrechtsverletzungen wie Folter und Mord ebenso wie den ersten Aktivitäten, seit 1973, der "Triple A", der *Alianza Argentina Anticomunista* (AAA, Argentinische Antikommunistische Allianz). Das Trauma der Diktatur, ihre Auswirkungen auf die Gegenwart und die unmittelbare Vergangenheit haben Argentinien gezwungen, das Land und die nationale Wirklichkeit ebenso wie die nationale Geschichte in ihrer Gesamtheit neu zu überdenken. Wurde der Weg in die Diktatur nicht schon 1930, mit dem Staatsstreich Uriburus, geebnet? Oder sogar früher? Können wir für die Zeit zwischen 1930 und 1983 von permanenten Angriffen auf die Demokratie sprechen, oder war es nicht eher die Kontinuität einer diktatorischen Grundeinstellung, die immer wieder zu militärischen Staatsstreichen führte und Yrigoyen, Perón, Frondizi, Illia entmachtete?

2. Aufschwung der Mikropoetiken und ein neues "Goldenes Zeitalter" des Theaters

Das Theater der Postdiktatur weist eine äußerst komplexe Kartografie auf. In ihm hat sich vieles eingeschrieben: der Abschied von binären Denkansätzen in ästhetischen und politischen Konzepten (Lodge 1981), der Bedeutungsverlust der Herrschaftsdiskurse und schließlich auch jenes tiefe Gefühl von Verlassenheit und Verwahrlosung, das während der Diktatur entstand und bis in die Gegenwart fortwirkt. In diesem Zusammenhang sei eine Äußerung des Regisseurs Ricardo Bartís über das Leben in der Diktatur und den nachfolgenden Bedeutungsverlust der Herrschaftsdiskurse zitiert:

Paradoxerweise hat die Diktatur eine bestimmte Art des Theatermachens – und ich sage das mit Schrecken – gefördert, weil sie alles zerstörte, eine Situation der absoluten Verwahrlosung schuf. Und was dann kam, musste akzeptieren, dass es einfach nichts mehr gab, was der geistigen Orientierung dienen mochte und worauf man sich berufen konnte. Eine Leere war entstanden, man musste, so gut es ging, loslegen und überleben. Die Idee des professionellen Theaters als einziger Alternative – und ich sage das mit allem Respekt – hatte sich völlig zerschlagen. Ein wichtiger Sektor des Theaters begann einfach zu produzieren, wo es ging: in Kellern, in Privathäusern, wo auch immer (zitiert nach Dubatti 2006b: 19).

Der Staat selbst, so Bartís, hörte in dem Moment auf, eine Bezugsgröße für die Theaterproduktion zu sein, als seine bürokratische Kapazität zur Unter-

stützung einer perversen und zerstörerischen Makropolitik offensichtlich wurde:

Obwohl ich in Organisationen an der Basis aktiv war, habe ich nie das Machtpotential der Staatsmaschinerie erfasst; niemals hätte man vermutet, dass ihre Reaktion und das Massaker so ausfallen würden. Ehrlich gesagt, konnten einige Genossen und ich es noch Monate danach kaum glauben. Wenn man mir sagte, dass es in der Stadt 17 Konzentrationslager gab, wo gefoltert wurde und wo man Verhaftete über Monate festhielt, konnte ich es mir kaum vorstellen. [...] Im Prinzip wird der Staat dadurch zum Feind, definitiv und für immer. Es gibt keine große Hoffnung auf eine Beziehung zum Staat; es sei denn die, ihm Hiebe zu versetzen, ihn anzugreifen, und weniger die, in ihm eine Stütze zu finden (zitiert nach Dubatti 2006b: 19-20).

Die Theaterlandschaft wird also nicht von zwei parallel verlaufenden klaren Linien durchzogen, sie ist auch nicht zentriert auf unumstößliche Autoritäten; sie wird vielmehr bestimmt von Entgrenzung, Enttotalisierung, einer Fülle von Welten, vom "Jeder macht sein Ding". Es ist das "Theater im Kanon der Vielfalt", wo die Gemeinsamkeit paradoxerweise in der Schaffung von Mikropoetiken⁷ und Mikropolitik (Diskurse und Praktiken am Rande der großen repräsentativen Diskurse) besteht, die dem hegemonialen Kapitalismus und der großen Parteipolitik entgegenstehen. Das Theater konfiguriert sich so als Raum, in dem "Territorien alternativer Subjektivität" geschaffen werden: Räume des Widerstands, der Resilienz und der Transformation, die der Wunsch nach und die Möglichkeit von permanenter Veränderung gestalten. Dieses "Theater der Subjektivität und des Wunsches" impliziert, dass es keine Rückbindung an internationale Modelle gibt – wer besetzt heute den Platz, den Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, Arthur Miller oder Samuel Beckett in ihrer Zeit einnahmen? Die Internationalisierung des Regionalen und der Mikroebene nimmt einen paradoxen Aufschwung. Auf nationaler Ebene

7 Mikropoetik nennen wir die Poetik eines Einzelwesens, eines poetischen "Individuums" (Strawson 1989). Mikropoetiken sind für gewöhnlich Räume der Heterogenität, Spannung, Debatte, des Aufeinandertreffens, der Hybridität verschiedener Materialien und Verfahren, Räume der Differenz und Variation. Auf der Mikroebene wird im Allgemeinen kein Anspruch auf Homogenität oder Orthodoxie erhoben (eine Forderung der kanonischen abstrakten Modelle); favorisiert wird der breite Rahmen des Möglichen in seiner Historizität. Alles ist möglich in Mikropoetiken – innerhalb der von den Koordinaten der Historizität gezogenen Grenzen. Die Mikropoetik fördert die innere Komplexität und Vielfalt, und in ihren Kombinationen sind Überraschungen enthalten, die der Logik abstrakter Modelle widersprechen und sie herausfordern. Die individuelle Dichte jeder Mikropoetik muss im Detail untersucht werden: Jedes poetische Individuum besteht aus unendlich vielen Details; oder mit den Worten von Peter Brook, aus "dem Detail des Details des Details" (siehe Dubatti 2009).

führt dies zu neuen Formen des Zusammenwirkens zwischen Gruppen und *teatristas*⁸ – nicht mehr über eine Makropolitik, sondern über ein “Netz”, das die mikropoetischen und mikropolitischen Erfahrungen miteinander verknüpft – und schafft vor allem eine neue Qualität der Beziehungen zwischen dem Theater in den Provinzen und dem der großen Städte. Die Theaternation zeigt sich deutlich vielpolig, multizentral, und die Erkenntnisse des einen Zentrums oder Pols sind nicht unbedingt für andere Orte von Nutzen. In vielen Aspekten – insbesondere in den Bereichen der Mikropoetik und Mikropolitik – ist die Verbindung nicht mehr hierarchisch, sondern horizontal. Jede Gruppe oder jeder *teatrlista* organisiert sich ein eigenes System von Bezugspersonen, Autoritäten oder Traditionen. Diese neue Funktionsweise hat eine nie da gewesene Haltung der Akzeptanz und des Nebeneinanders von Poetiken und Subjektivitäten in ihren Differenzen hervorgebracht. Es entstehen immer neue Poetiken, Methoden und Arten, die Welt zu sehen. Zu diskutieren, wie Theater gemacht werden muss oder welchem Modell zu folgen wäre, ist daher die Ausnahme – man weiß schon, dass alle Wege zugelassen sind, solange sie den Konsens der humanistischen Grundlagen nicht infrage stellen. In die neue Kartografie muss zudem die Präsenz exilierter argentinischer *teatristas* an diversen Punkten der Welt einbezogen werden: Die Postdiktatur zwingt uns, die Grenzen des nationalen Theaters jenseits der geopolitischen Karten zu überdenken.

Der sorgenvolle Blick des Kritikers und des Wissenschaftlers kann das reichhaltige Spektrum gar nicht vollständig erfassen: Amateurtheater im Stadtviertel, Tanztheater, Neuer Zirkus, Performance-Künste, Straßentheater, Biodrama, “Impro” (Improvisation), “stumme Szene”, Papier- und Erzähltheater, *escraches*,⁹ dramatisches und postdramatisches Theater, Theater “der Zustände”, Franchise-Theater, Kult- oder Totem-Theater, fremdsprachiges Theater, Höhen-Theater, Konzept-Theater, Musiktheater, Puppentheater, Objekt-Theater, *stand-up comedy* und zahlreiche Varieté-Formen, dazu der innovative Rückgriff auf Modelle der Vergangenheit.¹⁰ Darüber

8 Bezeichnung für den “Theatermann” oder die “Theaterfrau”, der bzw. die jenseits aller modernen Spezialisierungen in der Lage ist, wie in den Anfängen des Theaters alle Aufgaben zu erfüllen, die zur Theateraufführung gehören: Regie, Schauspiel, Dramaturgie usw.

9 *Escraches* sind Aktionen, die von der Justiz nicht verfolgte Täter der Diktatur demaskieren sollen, etwa durch Graffiti an ihren Häusern. Siehe dazu den Artikel von Andrea Giunta in diesem Band.

10 Allein in Buenos Aires wurden im betrachteten Zeitraum auf anerkannten und genehmigten Bühnen über 700 Theaterstücke uraufgeführt. Hinzu kommen die Stücke, die an un-

hinaus verbreitet sich die Theatralität in der sozialen Interaktion – ganz zu schweigen von den Politikern und Moderatoren in den audiovisuellen Medien. Sie löst sich aus dem ihr zugedachten Zusammenhang und überschreitet die Grenzen zwischen Theater und Leben, zwischen dem Theater und den anderen Künsten, zwischen Theater und Wissenschaft, politischer Demonstration, Religion: ein Phänomen, das Argentinien in der Zeit der Postdiktatur in ein beispielloses Laboratorium der Theatralität verwandelt und zu einer Neubestimmung von Theater zwingt.

Des Weiteren ist die Qualität dieser Produktion hervorzuheben. Nie zuvor hat das argentinische Theater ein internationales Niveau erreicht wie in der Postdiktatur. Diese Zeit erscheint als ein neues "Goldenes Zeitalter" des nationalen Theaters, aus dem eine große Anzahl denkwürdiger Produktionen herausragen (Minelli 2006; Pellettieri 2003). Sie nimmt es mutig mit jenem anderen von den Historikern so bezeichneten "Goldenen Zeitalter" auf, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère und Roberto J. Payró geprägt wurde. Unter der großen Zahl von Autoren, die in der Postdiktatur ihr Werk konsolidieren konnten oder Theater zu machen begannen, wollen wir die folgenden hervorheben: Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Paco Giménez, Alberto Félix Alberto, Vivi Tellas, "El Periférico de Objetos", die "Theatergruppe Catalinas Sur", "Las Gambas al Ajillo", Guillermo Angelelli, Claudio Gallardou und "La Banda de la Risa", Daniel Veronese, "Los Calandracas", Javier Daulte, Jorge Accame, Rafael Spregelburd, Federico León, "La Organización Negra", die Gruppe "De la Guarda", Lucía Laragione, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Ana María Bovo, Hugo Midón, Gerardo Hochman, Emeterio Cerro, die Bewegung *Teatroxlaidentidad*, José María Muscari, "Equipo Teatro Llanura", Pompeyo Audivert, Rubén Szuchmacher, Claudio Tolcachir, Sergio Mercurio, Alfredo Ramos, Emilio García Wehbi, Beatriz Catani, Omar Pacheco, die Gruppe "El Descueve". Nicht zu vergessen die großen argentinischen Künstler, die während der Diktatur ins Exil gingen und außerhalb ihres Landes weiter Theater machten: Aristides Vargas, César Brie, Jorge Eines und viele andere. Für den betrachteten Zeitraum sind außerdem einige Aspekte zu nennen, die das Theater als Institution gefördert und gestärkt haben: etwa die Gründung des *Instituto Nacional del Teatro* und des *Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral* (Proteatro), die zahlreichen, in

konventionellen Orten wie Straßen, Schulen, Altenheimen oder Privathäusern gespielt wurden.

mehreren Städten veranstalteten internationalen Festivals sowie die *Escuela de Espectadores* von Buenos Aires.¹¹

Sicher gelten bei der Beschäftigung mit diesen Künstlern und Gruppen nicht in jedem Fall dieselben Parameter. Um Muscari zu studieren, bedarf es eines Koordinatensystems, das nicht geeignet ist, Kartun zu verstehen. Die Vielfalt wurde zu einer Herausforderung, die wichtige Veränderungen in Kritik und Forschung ebenso wie im Verhalten des Publikums mit sich brachte. Ein Verständnis des aktuellen argentinischen Theaters erfordert die Wahrnehmung des Besonderen, der Differenz, und muss von induktiven Wegen der Erkenntnis ausgehen. Dadurch haben sich neue theaterwissenschaftliche Kategorien herausgebildet, deren Gestalt aus der Notwendigkeit erwächst, die theoretischen Begriffe auf das konkrete Funktionieren des theatralen Feldes abzustimmen. Unter anderem sollen hier folgende Begriffe und Konzepte vorgestellt werden: *teatrlista*, szenisches Schreiben *in progress*,¹² Schauspielertheater, Regietheater, Philosophie des Theaters,¹³ das Konzept des *convivio teatral*¹⁴ und Vergleichende Theaterforschung.¹⁵ So

11 Die seit 2001 bestehende *Escuela de Espectadores* ist als "Zuschauerschule" die erste Einrichtung dieser Art in Lateinamerika. Sie steht unter der Leitung des Verfassers und betreut heute mehr als 300 Teilnehmer.

12 Beim szenischen Schreiben *in progress* erfolgt die Produktion der Texte über die Dynamik der Regie, des Spielens oder der Gruppenarbeit auf der Bühne. Es ist zu unterscheiden von der "Inszenierung" eines Textes, der vor der szenischen Arbeit vorliegt.

13 Die Philosophie des Theaters ist eine sich derzeit in Argentinien entwickelnde theaterwissenschaftliche Disziplin, die aus der theoretischen Reflexion über die Theaterpraxis in ihrem spezifischen Kontext – insbesondere die Praxis in der Theaterlandschaft von Buenos Aires – hervorgegangen ist. Sie unterscheidet sich gleichermaßen von der Philosophie wie von der Theorie des Theaters. Widmet sich die Philosophie der Erkenntnis des Seins in seiner Totalität, ist die Philosophie des Theaters auf die Erkenntnis eines spezifischen, klar umrissenen, eingegrenzten Gegenstands gerichtet: auf das Theaterereignis. Doch im Unterschied zur Theorie des Theaters, die den Gegenstand Theater an sich und um seiner selbst willen reflektiert, sucht die Philosophie des Theaters die Beziehung des Theaters zur Gesamtheit der Welt und ihren Erscheinungen zu entschlüsseln: die Beziehung zur Wirklichkeit und zu den realen Objekten, zum Leben als metaphysische Größe, zur Sprache, zur Ideenwelt und zu den Werten, zur Natur, zu Gott usw. Das Problemfeld der Philosophie des Theaters ist begrenzter als das der Philosophie, aber wesentlich weiter gefasst als das der Theatertheorie (Dubatti 2007).

14 Das Konzept des *convivio teatral* sieht die Grundlage des Theatergeschehens in der auratischen, territorialen Versammlung präsenter Körper: der Schauspieler, der Zuschauer und der Techniker. Es ist das Simposion oder Bankett unserer Vorfahren, welches das Theater von anderen Kunstpraktiken wie dem Kino unterscheidet (Dubatti 2003a).

15 Die Vergleichende Theaterforschung ist eine im Argentinien der Postdiktatur weit verbreitete Disziplin, die territoriale und territorienübergreifende Theaterphänomene vergleichend untersucht (Dubatti 2008.)

wie einerseits neue Kategorien eingeführt werden, kommt es andererseits zur Hinterfragung oder Revision von Kategorien, die in anderen theatralen Feldern kanonisiert sind.

3. Wir sprechen nicht mehr von “postmodernem Theater”

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und in der Gegenwart findet man nebeneinander Indikatoren sowohl für den Geltungsanspruch als auch für die Infragestellung der Moderne. Daher müssen in einem Periodisierungsmodell für das argentinische Theater Moderne und Postmoderne – oder “zweite Moderne”, nach der Terminologie von García Canclini – als einander überlappende und sich durchdringende Prozesse angesehen werden, als Ausdruck der Komplexität von Gegenwart und unmittelbarer oder jüngster Vergangenheit (Altamirano 1989; Palti 2002). Dieses – nicht unbedingt von Aggressivität geprägte – Nebeneinander moderner und postmoderner Konzeptionen kann man an den Produktionen des theatralen Feldes nicht nur in Buenos Aires, sondern in allen großen Zentren der Welt ablesen. Von “postmodernem Theater” können wir nicht mehr mit unerschütterlichem Vertrauen in diese Kategorie sprechen, und zwar aus verschiedenen Gründen. Auf der einen Seite hat sich der Terminus “postmodern” in den vergangenen Jahren beträchtlich abgenutzt;¹⁶ auf der anderen Seite sperrt sich das argentinische Theater offensichtlich gegen diese Kategorisierung:

16 Der Begriff der “Postmoderne” ist unscharf geworden. Seit 1979, als Jean-François Lyotard ihn mit *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (dt. *Das postmoderne Wissen*, 1982) international einführte, ist daraus ein zentraler Begriff der Kulturkritik geworden, der allerdings in ganz unterschiedlicher Weise verwendet wird: von Intellektuellen der Linken wie der Rechten, von diversen Standpunkten aus, und was in den Achtzigern postmodern hieß, taugt nicht mehr für die Erfassung dieser Nationengrenzen überschreitenden Periodisierungseinheit, die bis in unsere Tage reicht. Nach Fredric Jameson (1995) kann man die Postmoderne nur von einer bestimmten politischen Position aus definieren. Der postmoderne Forschungsgegenstand ist allerdings vielfältig und komplex. Als postmodern können diverse Untersuchungsobjekte gedacht werden: eine Epoche, eine institutionelle Struktur, eine menschliche Erfahrung, eine Gruppe von Diskursen und von Poetiken. Von der postmodernen Epoche zu sprechen, berechtigt also nicht zu der rigorosen Behauptung, alles zu dieser Epoche Gehörende müsse auch Züge der Postmoderne aufweisen. Nach wie vor fehlt eine Standortbestimmung in Bezug auf den Gegenstand, was zu einer gefährlichen Unschärfe führt. Außerdem ist eine Relektüre postmoderner Prozesse in Richtung der Vergangenheit ebenso notwendig wie eine Reinterpretation der Moderne hinsichtlich ihrer inneren Dynamik. Man kann im Gesamtverlauf der Moderne (wie Terry Eagleton vorschlägt) postmoderne Merkmale finden, sodass man die Beziehung zwischen diesen beiden umfassenden Kategorien aus einer anderen, differenzierteren geschichtswissenschaftlichen Perspektive aus betrachten kann.

- Im theatralen Feld Argentiniens ist eine betont anti-postmoderne Haltung zu beobachten. Wie auch andernorts in Lateinamerika besteht die Verbindung des theatralen Feldes mit der Postmoderne vor allem darin, sie zu problematisieren: Widerstand gegen die Postmoderne als programmatische Ablehnung von Werten und Merkmalen, die als postmodern gelten.
- Wie viele Ausdrucksformen des theatralen Feldes in Argentinien kann man wirklich postmodern nennen? Wir glauben, das sind wenige. Einige sehr überzeugende Analysen, darunter die von Linda Hutcheon (1991), bestimmen das Postmoderne als einen restriktiven und klar abzugrenzenden Bereich künstlerischer Manifestationen der letzten 30 Jahre, in denen so etwas wie eine Ablösung des “Natürlichen” durch das “Artifizielle” erfolgt. Für Hutcheon ist das Postmoderne eine Ausdrucksform des Neuen, aber nicht das einzige und keinesfalls ausschließliche Merkmal zur Charakterisierung der Epoche.
- “Modern” als epistemologischer Grundbegriff ist keineswegs auf dem Rückzug, wie sich an der fortdauernden Präsenz des “modernen Theaters” auf den Bühnen der ganzen Welt und besonders im argentinischen Theater der Postdiktatur zeigt. Wenn im theatralen Feld Argentiniens diverse Formen des modernen Theaters lebendig sind, warum dann von einem Theater der Postmoderne sprechen?
- Man kann Einwände gegen die historiografische Erkenntnismethode erheben: Die Behauptung einer postmodernen Phase im argentinischen Theater wurde generell auf deduktivem Wege, apriorisch, begründet. Der induktive Weg (vom Einzelnen zum Allgemeinen) widerlegt diese Behauptung und lässt sie unhaltbar werden. Zweifellos ist der induktive Weg prioritär, denn die Epoche ist durch den Aufschwung der Mikro-poetiken und enttotalisierter Subjektivitätsphänomene gekennzeichnet.

Gemäß der These von der Absorption und Transformation der Postmoderne ist deren radikalisierte Phase vorüber; sie tritt nunmehr in ein neues Stadium ein, absorbiert und transformiert durch die Prozesse der Moderne, aus der man sich nicht völlig lösen kann und in die man von einem neuen Wissensstand aus, mit einer “Reife” neuer Qualität zurückkehrt (García Canclini 1992). Kann man heute nicht sogar von einer Post-Postmoderne sprechen? Verstehen wir die Postmoderne so, wie sie in den ersten Theoriansätzen definiert wird (Tod der Geschichte, Ende der “großen Erzählungen”, Tod des Subjekts, Tod des Neuen), können wir feststellen, dass sie vorüber ist und wir in eine Post-Postmoderne eingetreten sind, die von der Rückkehr der Geschichte, der “großen Erzählungen”, des Subjekts und des Neuen gekennzeichnet ist. In Argentinien genügt es, sich dazu die Entwicklung des Theaters von Rafael Spregelburd anzusehen.

- Schließlich ist zu beobachten, dass bei allen Ungewissheiten der Zeitläufte sich zumindest eine Gewissheit zeigt: Jede Definition dessen, was postmodern ist, widerspricht der Dichte der zeitgenössischen Theatererfahrung, die sich durch die Errungenschaft der Vielfalt, die Toleranz gegenüber Poetiken und Enttotalisierung auszeichnet. Was die Epoche auf dem Gebiet der Kunst allgemein und des Theaters im Besonderen kennzeichnet, wären eher Komplexität und Vielfalt der Enttotalisierung.

Aus diesen hier zusammenfassend dargestellten Gründen können wir auf den Begriff des “postmodernen Theaters” nicht mehr zurückgreifen, ohne auf die Fragilität, die Bedingt- und Beschränktheit dieser Kategorie für die Verhältnisse der Postdiktatur zu verweisen. Wir ziehen es deshalb vor, vom “Theater der Enttotalisierung” und dem “Kanon der Vielfalt” zu sprechen.

Ein hervorstechender Zug des “Kansons der Vielfalt” ist die Polychronie: die Koexistenz ästhetischer Zeiten, die an eine paradoxe Beziehung zum Wert des Neuen geknüpft ist oder auch als ein relativer Effekt der Entzeitlichung begriffen werden kann. Man hört manchen sagen: “Das Neue ist tot.” Das aber ist paradoxerweise neu. Dass der Wert des Neuen in die Krise gerät und relativiert wird, verweist auf einen Wandel in der historischen Dynamik des theatralen Feldes in Argentinien:

- Die kontrastive Möglichkeit von “Ästhetiken der Gegenüberstellung” (Lotman 1988) wird relativiert oder nimmt ab, da wenig Spielraum für radikale ästhetische Neuerungen bleibt.
- Alles ist erlaubt, solange es komplementär oder ablehnend auf die neue Wertebasis reagiert; das heißt, in irgendeiner Weise die Wirkung der neuen kulturellen Bedingungen registriert. Wenn sich das Neue relativiert hat, werden alle Diskurse oder Poetiken als “alt” empfunden, die sich weigern, die neuen kulturellen Bedingungen wahrzunehmen, oder sie ignorieren.
- Hinsichtlich der Verfahren herrscht absolute Freiheit der Suche nach morphothematischen Materialien in allen Instanzen der Vergangenheit und sogar im Aufeinandertreffen mit anderen künstlerischen Systemen. Die Rückwendung zur Vergangenheit geschieht auf verschiedene Weise: mit dem Ziel einer neuen Lektüre der unterschiedlichsten kodifizierten Traditionen (*gauchesca*, Zirkus, *commedia dell'arte*, Tango, Sainete, Melodram usw.) oder einer Neubegründung von Traditionen auf der Basis einer Revision oder Reorganisation von Materialien der Vergangenheit.

4. Neue Funktionen des Lachens

In der neuen kulturellen Kartografie der Postdiktatur definiert auch das Lachen auf dem Theater seine Funktion und seine poetischen Erscheinungsweisen neu. Im Kontext dieser Neubestimmung wird es zu einem Instrument kultureller Konstruktion von nie da gewesener Kraft. In der Geschichte der argentinischen Kultur hatte das Lachen immer schon eine kathartische Funktion (Entspannung und symbolische Entlastung, Befreiung von Druck, Kanalisierung negativer Triebe) und eine (kritisch-reflexive) Erkenntnisfunktion, aber in der Postdiktatur gewinnen diese Funktionen eine einzigartige Dynamik:

- Das Lachen wirkt als Mittel, mit dem die Herrschaftsdiskurse unterlaufen werden; als eine Politik, mit der die in verschiedenen Machtfeldern beheimateten Diskurse subversiv aufgebrochen werden: von der Diktatur ererbte Diskurse ebenso wie solche, die ein neues Machtfeld in der Postdiktatur entstehen lassen. Eine die Vorherrschaft beanspruchende Wahrheit, aus welchem Kontext sie auch kommen mag, wird zugunsten einer subjektiven, mikropolitischen Wahrheit infrage gestellt. Die Verfahren der Parodie und der Satire dienen dazu, Machtdiskurse zu entlarven oder zu unterwandern: auf dem Felde der Politik ebenso wie auf dem des Theaters, der Pädagogik, der Familie oder der Religion. In Eduardo Pavlovskys der „Mikropolitik des Widerstands“ verpflichteten Theater ist das Lachen ein Symbol, das das mikropolitische Geschehen verkörpert. Das Lachen ist gleichzusetzen mit der Eroberung von Territorien einer alternativen Subjektivität – man beachte die Präsenz des Lachens in Werken wie *Rojos globos rojos* („Rote rote Luftballons“, 1994), *Poroto* (1998), *La muerte de Marguerite Duras* („Der Tod von Marguerite Duras“, 2000) und *Variaciones Meyerhold* (2004).¹⁷
- Das Lachen macht es möglich, Traditionen wieder aufleben zu lassen und die Vergangenheit auf der Suche nach neuen Versionen neu zu überdenken. Die Postdiktatur entdeckt – in Opposition zur „Ernsthaftigkeit“ der modernen, rationalistischen Kultur – das Lachen in all seinen Formen wieder als ein eigenständiges kulturelles Phänomen: vom Witz,

¹⁷ In all diesen Stücken der Postdiktatur bedient sich Pavlovsky des Lachens als eines die repressive Ordnung untergrabenden subversiven Mechanismus, der auf befreiende und kreative Weise andere Wege der Subjektivität aufzeigt. Das Lachen nimmt sogar eine makropolitische Wendung, wenn Meyerhold, der russische Regisseur und Begründer der Biomechanik, als Protagonist in Pavlovskys 2004 verfasstem Stück sagt: „Die Revolution wird fröhlich sein, oder sie wird nicht sein.“

der auf der Straße erzählt wird, bis zur intellektuellen Komödie. Es kommt zu einer Aufwertung der unterschiedlichsten Erscheinungsformen argentinischer Komik: Sainete und Grotteske, das Revue- und Variététheater, die Komiker des “Balneario”, die lokale Zirkustradition (*circo criollo*), die Kabarettisten von Radio und Fernsehen, der Karneval, der Humor in den Mundarten der Provinzen; dazu die Wiederentdeckung einiger großer Persönlichkeiten – Niní Marshall, Pepe Arias, Alberto Olmedo, Florencio Parravicini, Luis Sandrini, Dringue Farías, Pepe Biondi, das “Duo Buono-Striano”, die Tangosängerinnen und viele andere. Aber auch Künstler aus dem Ausland, z.B. die US-amerikanischen Fernseh- und Filmkomiker, haben beim argentinischen Publikum großen Erfolg.

- Mit dem Lachen wird die gesellschaftliche “Transtheatralisierung” entlarvt. Der argentinische Regisseur Ricardo Bartís ist der Auffassung, dass die Politiker das Theater usurpiert haben; er nennt sie “Stanislawski-Politiker”:

Die Politiker akzeptieren perverserweise immer – und im Unterschied zu den Schauspielern – das Vorspielen einer Parallelwirklichkeit. Sie verkörpern, fast wie Schauspieler, die nach der Stanislawski-Methode arbeiten, die Rolle, die ihnen ihre Funktion zuweist. Also spielen sie den Kämpfer gegen die Korruption, obwohl alle wissen, dass sie korrupt sind. Und die gesellschaftliche Vorstellungswelt akzeptiert das fiktionale Bild, wenn auch ohne es zu glauben. Das Theater hat sich überallhin ausgebreitet. Also muss die Theaterkunst sich gewissermaßen etwas zurückziehen, um das zu retten, was sie eigentlich ist (Bartís 2003: 146).¹⁸

Jahre später fügt Bartís hinzu:

Für alle, die wir Theater machen, ist die Konkurrenz [der Politiker] angesichts der Publizität, die die Verwechslungskomödie im Senat erreicht hat, niederschmetternd.¹⁹ Es tritt deutlich zutage, dass die Wirklichkeit eine Konstruktion ist, genau wie das Theater. Die Maschine macht viel Lärm. Sie erzeugt eine Art moralischer Pervertierung, zwischen Empörung und Voyeurismus, angesichts des Niveaus von Dummheit und Gier, angesichts des systematischen Raubbaus am politischen Projekt Argentinens. Das ist seit Langem so, und es gab verschiedene Phasen und Verfahren. Doch jetzt erleben wir die idiotischste und finale Version. Überall herrscht Dummheit, und das zieht sich quer durch die argentinische Kultur. Die Jagdreviere, der Machtmissbrauch und die fehlende Strafverfolgung sind in der gesamten argentinischen Gesellschaft präsent. Vom

¹⁸ Zuerst erschienen anlässlich eines Interviews mit Olga Cosentino in *Clarín*, 09.01.1993.

¹⁹ Anspielung auf die Vorgänge im argentinischen Senat, als im Zusammenhang mit der Annahme des Gesetzes zur Flexibilisierung des Arbeitsmarktes (2000) Fälle von Korruption und Bestechung bekannt wurden.

Standpunkt des Theaters aus gesehen, stellt sich das so dar: Wenn ein Politiker im Fernsehen auftritt, sieht der beste Komiker danach blass aus (Bartís 2003: 146).²⁰

Bartís weist darauf hin, dass er bei vielen Gelegenheiten mehr theatrale Potenz in den gesellschaftlichen Ereignissen, in den Nachrichten und im Fernsehen entdeckt als in den Theatersälen und dass dies natürlich eine Herausforderung für die Institution Theater ist. Es hat die *teatristas* gezwungen, ihre Poetiken neu zu definieren, um mit den gesellschaftlichen Schauspielern „konkurrieren“ und sich einen anderen Ort, ein spezifisches Feld sichern zu können. Im Unterschied zur Transtheatralisierung, die sich als „Wahrheit“, „Realität“ oder „Authentizität“ zu verkleiden versucht, macht das Lachen des Theaters die Künstlichkeit des Politischen und die Konstruktion des Diskurses sichtbar, deckt den Widerspruch zwischen Sagen und Gesagtem auf, verweist auf das, was die Verfahren der Transtheatralisierung zu verbergen suchen, und bringt dies ans Licht. Von den Poetiken aus beansprucht das Lachen einen ironisierenden Blick: Immer liest es mindestens zwei einander widersprechende Diskurse. Das Lachen schafft einen Raum der Reibung, der Spannung oder der Zäsur zwischen der Theatralität des Theaters und der gesellschaftlichen Theatralität.

- Ausgehend von einer klaren Arbeitsteilung, distanziert sich das Lachen im Theater vom Lachen in anderen Bereichen, insbesondere dem des Fernsehens: Das Theater wird zu einem Raum, der sich dem Phänomen der „Tinellisierung“ der Medien widersetzt.²¹ Die „Komik Marcelo Tinelli“ kennzeichnet das Lachen als Behauptung der Überlegenheit (auf Kosten des Schwachen oder des Dummen; gelacht wird über die anderen); es ist Ausdruck eines diskriminierenden Klassenbewusstseins und von Vorurteilen; es ist konformistisch, affirmativ gegenüber der herrschenden Ordnung, aggressiv gegenüber dem Andersartigen, sexistisch, grob und ordinär, in seiner symbolischen Dimension schematisierend und wenig subtil, aber trotz allem nicht weniger wirkungsvoll und mäch-

20 Zuerst erschienen anlässlich eines Interviews mit Jorge Dubatti in *El Cronista*, 20.09.2000.

21 Marcelo Tinelli ist ein erfolgreicher argentinischer Fernsehmoderator, in dessen Sendungen (*Videomatch*, *Showmatch*) Humor eine zentrale Rolle spielt. In diesem Zusammenhang sei auf eine Untersuchung verwiesen, die der Varietéschauspieler Sergio Lumbardini im Bereich Interdisziplinäre Forschungen des *Centro Cultural de la Cooperación* durchgeführt hat (Lumbardini 2004-2005).

tig. Zwar erobert die "Tinellisierung" Räume im Varieté, in der *stand-up comedy*, der *music hall* und dem Revuetheater; doch mehrheitlich sieht man vonseiten der Theaterkomik diese Ausdrucksformen als Gegenmodell.

Im Kanon der Vielfalt nehmen die Poetiken des Lachens die unterschiedlichsten Formen an. Es entstehen Hunderte von Mikropoetiken und Theaterformen der Subjektivität, die eigene Züge aufweisen, aber auch verschiedene Anregungen und Poetiken hiesiger wie internationaler Theatermacher aufnehmen. Polyphonie und Variation lassen keine dominanten Linien, Gruppenbildungen oder Schulen erkennen, denn jeder *teatrista* eignet sich die Verfahren auf seine Weise an und stellt sie in den Dienst seiner besonderen Poetik.

5. Ricardo Bartís' "Theater der Zustände"

Die Innovationen, die das argentinische Theater dem Theater der Postdiktatur verdankt, sind zahlreich. Zum Amateurtheater im Stadtviertel oder *teatro comunitario* kann man die Studie von Marcela Bidegain (2007) konsultieren. Über das "Erzähltheater" gibt es das Zeugnis der Erzählerin Ana María Bovo (2002). Wir wollen hier einen Blick auf das "Theater der Zustände" oder *teatro de estados* des Regisseurs Ricardo Bartís werfen.

Betrachtet man den Theaterbetrieb von Buenos Aires im Rahmen einer Kartografie des lateinamerikanischen Theaters, stellt sich eine Reihe von Fragen, die nur von der vergleichenden Theaterforschung beantwortet werden können. Eine dieser Fragen ist: Wenn man über eine Karte der Regiepoetiken nachdenkt, welchen Beitrag zu einem westlichen Kanon hat da Lateinamerika, insbesondere Argentinien geleistet? Wir glauben, dass dieser Beitrag erheblich ist. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wären zu nennen: der Kolumbianer Enrique Buenaventura und seine inzwischen über ganz Lateinamerika, die USA und europäische Länder verbreitete Methode der *creación colectiva* (Rizk 2008); der Chicano Luis Valdez und die spezifische Aneignung der klassischen Stücke der Weltliteratur durch sein *Teatro Campesino*, das durch das "Theaterfestival Nancy" berühmt wurde (Oliva/Torres Monreal 1993); der Brasilianer Augusto Boal und sein "Theater der Unterdrückten"; sowie Ricardo Bartís und sein "Theater der Zustände".

Eines der Stücke, bei denen Publikum und Kritiker in ihrem Urteil am weitesten übereinstimmten, war *La pesca* (Der Fischfang) von Ricardo

Bartís (Buenos Aires, *1951). Dieser erste Teil seiner dem Sport gewidmeten szenischen Trilogie (seine beiden anderen Leidenschaften, Boxen und Fußball, kommen später) ist eine aussagekräftige politische Metapher für den Niedergang Argentiniens als Folge des Militärputsches von 1976. Drei hervorragende Schauspieler (Luis Machín, Carlos Defeo und Sergio Boris) treten als Freunde auf, die im fauligen Wasser des Maldonado angeln (ein Bach, der früher durch Buenos Aires floss und in den vierziger Jahren in unterirdisch verlegte Röhren umgeleitet und so in eine Kloake verwandelt wurde). Während sie den politischen Träumen der Vergangenheit die unbefriedigende Wirklichkeit der Gegenwart gegenüberstellen, beschwören sie die Erinnerung an die Aktionen des Angelclubs "Heroischer Kampf". Jahrzehnte zuvor war der Maldonado noch über die Ufer getreten und hatte Überschwemmungen verursacht; jetzt hat er seine Wildheit eingebüßt, seine Fische sind durch die Aufnahme giftiger Substanzen zu monströsen Kreaturen wie dem Raubfisch "Titan" mutiert. Die Aufführung des Stücks in Buenos Aires wurde nur für zwei Monate unterbrochen – während zweier Europatourneen (durch Deutschland, Italien, Frankreich und Belgien) im Jahre 2008.

Einer von Bartís' großartigen Einfällen war die Gestaltung des Raums. Der Boden der Spielstätte seines Ensembles "Sportivo Teatral" – ein wunderschöner Saal in einem alten Haus mitten im Stadtviertel Palermo – wurde für die Konstruktion eines Beckens aufgebrochen, sodass – ganz naturalistisch – die Illusion geschaffen wurde, im Keller einer verlassenen Fabrik gäbe es eine Verbindung zu dem in Röhren dahinfließenden Bach. Am Sitz seines Ensembles "Sportivo Teatral" geht Bartís sowohl seiner schöpferischen Arbeit als auch seiner Lehrtätigkeit nach. Er definiert den Ort als "Raum für die Ausbildung von Schauspielern und Regisseuren auf der Suche nach einer autonomen Theatersprache".²²

Mit *La pesca* gelingt Bartís eine einzigartige Umsetzung seines Konzepts von einem "Theater der Zustände", das der Regisseur einem "Theater der Darstellung" entgegenstellt. Unter "Theater der Zustände" versteht Bartís ein Theater von Schauspielerkörpern, die vom Theatergeschehen, von der poetischen Aktion, berührt werden: ein Theater, in dem die realen Gegenwärtigkeiten mehr zählen als die Abwesenheiten der Fiktion; ein Theater des Hier und Jetzt, des "Dazwischen", das Schauspieler mit Schauspielern und Schauspieler mit Zuschauern hervorbringen – seinem Wesen nach ein *convivio*.

22 Siehe die Präsentation auf der Website: <<http://www.sportivoteatral.com.ar>> (01.09.2009).

Vorrangig ist für Bartís stets die Auswahl der Schauspieler ebenso wie die Erkundung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten und Kenntnisse, der Plastik und Musik ihrer Körper. Bartís hatte mit den Schauspielern von *La pesca* schon früher gearbeitet: mit Luis Machín in *El pecado que no se puede nombrar* (“Die Sünde, die man nicht beim Namen nennen darf”) und in *Teatro proletario de cámara* (“Proletarisches Kammertheater”), mit Sergio Boris in *El pecado...* und mit Carlos Delfino in *De mal en peor* (“Vom Regen in die Traufe”). Er kennt diese drei Schauspieler überaus gut und lässt ihre “Meinung” zu. Eines der Geheimnisse seines Theaters besteht darin, die von seinen Schauspielern eingebrachte Körpermaterie reifen zu lassen, eine Kartografie dessen zu komponieren, was diese Körper sind und was sie unter dem Einfluss der poetischen Aktion werden. Bartís “proletarisiert” seine Schauspieler nicht, setzt sie keiner erzwungenen Form oder einem schon fertigen Text aus, der “wieder-gegeben” werden muss: Seine Schauspieler selbst sind die Materie und der Zweck seines Theaters. “Der Text ist der Vampir des Schauspielers”, sagt Bartís (2003); daher muss der Schauspieler bei ihm den literarischen Text zerreißen, der Gewalt seines Körpers aussetzen, um vom musikalischen, rhythmischen Ereignis aus seinen eigenen Text zu schaffen.

Ein weiteres Geheimnis seines Erfolgs ist, dass Bartís viel Zeit aufwendet, was den Forderungen des Marktes und dem Anspruch der Gewinnmaximierung zuwiderläuft. Seit seiner ersten Inszenierung 1985, also in 25 Jahren, hat Bartís kaum ein Dutzend Schauspiele auf die Bühne gebracht, allesamt grundlegende Werke der argentinischen Theatergeschichte: *Telarañas* (“Spinnweben”, 1985), *Postales argentinas* (“Argentinische Postkarten”, 1988), *Hamlet o la guerra de los teatros* (“Hamlet oder der Krieg der Theater”, 1991), *Muñeca* (“Puppe”, 1994), *El corte* (“Der Schnitt”, 1996), *El pecado que no se puede nombrar* (“Die Sünde, die man nicht beim Namen nennen darf”, 1998), *Teatro proletario de cámara* (“Proletarisches Kammertheater”, 2000), *La última cinta magnética* (“Das letzte Tonband”, 2000), *Textos por asalto* (“Texte im Handstreich”, 2002), *Donde más duele* (“Wo es am stärksten schmerzt”, 2002), *De mal en peor* (“Vom Regen in die Traufe”, 2005), *La pesca* (2008). Das entspricht etwa einem Stück alle zwei Jahre: ein ungewöhnlicher Durchschnitt. Dabei ist es nicht so, dass Bartís nur hin und wieder Regie führen würde, ganz im Gegenteil: Er inszeniert ohne Pause, erforscht unablässig die szenischen Möglichkeiten; er nimmt sich nur viel Zeit, um seine Stücke reifen zu lassen. Das unterscheidet ihn von den “Inszenierern” unter den Regisseuren, die drei, vier oder mehr Stücke pro Jahr auf die Bühne bringen. Die Zeit der Erarbeitung ist in seinen

Schöpfungen der Protagonist der poetischen Dichte. Der Zuschauer ist eingeladen, ein Produkt zu verkosten, dessen kunstgerechte Herstellung Zeit braucht, das wie gute, kräftige Kost schmeckt und die zeitliche Textur handgewebter Stoffe aufweist.

Bartís benötigt lange Phasen der Erkundung und des Experimentierens, da er "autopoetisch" arbeitet – um einen Ausdruck von Mauricio Kartun aufzugreifen, eines weiteren großen argentinischen Theatermakers. Er lässt die Theaterpoesie sich selbst konfigurieren. Er lässt das Theater seine eigenen Regeln aufstellen. "Das Theater weiß schon", wie die argentinischen Komiker sagen, und Bartís ermöglicht diesem Wissen, sich ohne Zwang zu entfalten. Er geht von einer blinden, nur von Intuition und Begehren geleiteten Suche aus; er weiß nie genau, wohin er geht; er arbeitet sogar an Projekten, ohne sicher zu sein, dass er sie zu Ende führen wird – Projekte, die er aufzugeben bereit ist, wenn sie poetisch keinen Weg weisen. Die Erkundung ist Bedingung dafür, dass sich der Weg hin zu einer Poetik als gangbar erweist. Seine Vision ist das genaue Gegenteil eines "Konzepttheaters", das zum Organisieren der Theatermaterie intellektuelle und theaterfremde Parameter, reine "Schreibtischarbeit", einsetzt. Es gibt hierfür ein bezeichnendes Beispiel: Im Jahr 2006 forschte Bartís über die klassische Struktur des Stücks *Hedda Gabler* von Henrik Ibsen, ließ sich "gefangen nehmen" von der theatralischen Architektur des norwegischen Textes, und nach einem Jahr der Arbeit und Suche entschied er, das Stück nicht aufzuführen. Er ließ nur Gruppen geladener Gäste zu den Proben zu. Aufgrund seiner autopoetischen Konzeption ist die Stelle, die der Regisseur einnimmt, für Bartís die eines Mittlers, eines Katalysators der Theaterpoesie. Bartís zwingt dem Werk seinen Willen nicht auf, führt es nicht dahin, wohin er will oder wohin zu gelangen er schon weiß: Er lässt es in der dem Werk gemäßen Zeit reifen, entdeckt es nach und nach. Er orientiert sich an dem Material, wie es sich ergibt: Er probt, improvisiert, zeichnet auf, schreibt um, notiert, studiert die sich vor seinen Augen entfaltende Form, die unbekannt ist, bevor sie sich zeigt, und die den Status einer Erscheinung erlangt. Es gibt nichts vor dem Raum und den vom Spiel berührten Körpern. Das Theater ist Ereignis; und wenn es sich nicht ereignet, gibt es eben kein Theater. Proben bedeutet zu sehen, wie eine Form erscheint, die nicht im Voraus existiert und die weder in Denkmodellen oder -schemata noch in Texten von Autoren so existieren könnte. Bartís versteht Schritt für Schritt, was das Werk autopoetisch erfordert. Daher spricht er bei der Definition seiner Poetik von Alterität, von Verfremdung, von einem fremdartigen Geheimnis, mit dem er in Dialog tritt, um

zu komponieren; vom Übergang aus der Wirklichkeit in eine Zone des Fremden, wie ein Fußballfeld, das vom Nebel eingehüllt wird.

Ein weiteres Geheimnis von Bartís liegt darin begründet, dass der lange Entstehungsprozess auf die Herausbildung von Sinneinheiten abzielt, die mit Geselligkeit zu tun haben: Mythen, Erzählungen, Situationen und Bilder, die eine Nationalkultur der Gegenwart ausdrücken, aber auch in einer transhistorischen argentinischen Kultur, in archetypischen Prägungen, wurzeln. Bartís geht es für Argentinien um eine kulturelle Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und historischer Zukunft. Für ihn gibt es eine Nationalkultur, eine nationale Vorstellungswelt, ein Schicksal der Nation und einen nationalen Sinn, die im spirituellen Medium der Bedeutungsdichte seiner Werke Gestalt annehmen müssen. Juan Domingo Perón, José de San Martín, die Vorstellungswelt des Tangos, das Universum von Roberto Arlt und Armando Discépolo, Geschichten vom Scheitern und von Verlust, das Motiv des toten Vaters und des Waisenschicksals, das Thema des Betrugs und ein politischer Wille sind Konstanten, die in seinen Stücken immer wieder variiert werden. Aber Bartís schreibt Sinn schräg und intermittierend, nie explizit, in diese Zone ein: wie Schläge in das Bewusstsein des Zuschauers. In *La pesca* taucht plötzlich eine explizit geäußerte Frage auf: „Wieso sprechen wir noch immer von Peronismus?“ – und von Neuem löst sich alles in vielfache metaphorische Resonanzen auf. Denn das, was seinen Stücken Kohärenz verleiht, ist nicht die Semantik, die Erzählung oder das Thema, sondern die Maschine der Theatralität: szenische Autonomie, ein reines „Das Theater weiß schon“, das den Themen nichts schuldig bleibt. Bartís denkt seine Stücke als Sinfonien, die außerdem noch, intermittierend, Sinn produzieren.

Der Produktionsprozess ist bei Bartís in faszinierender Weise vom Zufall geprägt, denn es gibt bei ihm keine feste Formel für die Arbeit, keine organisierte Methode. Nie weiß man, wo eine Inszenierung beginnt, noch wohin sie führt, noch welchen Weg sie nehmen wird. Seine Methode ist eher eine „Anti-Methode“, die weder auf eine – wie auch immer geartete – Homogenität noch auf die Orthodoxie der großen bekannten Systeme des Auslands Anspruch erhebt. Wie ein anderer bedeutender argentinischer Regisseur, Alberto Ure (den Bartís erklärtermaßen bewundert), macht sich der Regisseur von *La pesca* die Anti-Methode des „Müllsammelns“ zu eigen; ein Regisseur als *homeless person*, der in den Tonnen die Abfälle der weltweit bekannten Methoden durchwühlt, die an die Ufer des Río de la Plata gelangen. Seine Methode ist eine hiesige, die des *teatrlista-creador*: Sammelsurium, Mischung, Überlappung, Heterodoxie und Fusion ohne Streben nach

klassischer Perfektion oder Reinheit, eine Summe aus Abfällen und Missverständnissen. Sein Theater entsteht weder durch den Vorgang der Introspektion noch durch physische Handlungen, weder mittels clownesker Leere noch Theateranthropologie oder der Biomechanik Meyerholds; und gleichzeitig gibt es Spuren von alldem, vermischt mit dem Wissen der hiesigen Schauspieler, mit der Bühne in der Mundart des Río de la Plata. Seine Vorbilder befinden sich an der Peripherie im Inland: Alberto Olmedo, Niní Marshall, Héctor Gagliardi, die Komiker des "Balneario", das Sainete und die Groteske in lokaler Mundart.

Darüber hinaus entsteht Bartís' poetische Theatralität aus der radikalen Opposition gegen die gesellschaftliche Theatralität der Politiker, der Prediger in den Medien, der Nachrichtenmoderatoren und Kommunikationsexperten. Wenn der (ehemalige) Präsident Eduardo Duhalde der beste argentinische Schauspieler ist; wenn die "brasilianischen" Pastoren der alternativen Kirchen, die Radio- und Fernsehkanäle überschwemmen, sogar in der Lage sind, Exorzismus *live* im Fernsehen zu betreiben; wenn Journalisten die Theatralität besser beherrschen als der erfolgreiche Schauspieler Alfredo Alcón, dann weiß Bartís, dass das Theater sich neu definieren muss: eine Frage des Überlebens. Seine Theatralität ist dann eine, die sich gegen das Fernsehen richtet, die das soziale Gefüge dieser Scheinwelt aushöhlt, ritzt, verwundet, durchbricht. Wenn die ganze gesellschaftliche Welt transtheatralisiert ist, weiß Bartís, dass sein Theater als Experiment und Sprache das leisten muss, was das gesellschaftliche Fernseh-Theater nicht bietet. Wenn alles in der Dummheit und dem Markt der Medien-Transtheatralität gefangen ist, leistet seine poetische Theatralität Widerstand, ist der Ersatzraum für den politischen Aktivismus: das Theater als Raum, in dem Territorien alternativer Subjektivität geschaffen werden. Bartís konstruiert nicht nur Sprachereignisse, sondern bewohnbare Räume: Behausungen, in denen man existieren kann. Das Theater ist somit eine Form, anders zu leben, die Welt anders zu denken. Die Zuschauer, die sein Werk enthusiastisch verfolgen, sind ihm dafür dankbar.

6. Rafael Spregelburd: Nullpunkt der Utopie

Ein weiterer Erneuerer des argentinischen Theaters in der Postdiktatur ist Rafael Spregelburd (Buenos Aires, *1970), der mit mehr als 40 Titeln ein umfangreiches, vielfach preisgekröntes Werk vorgelegt hat und dessen Schreiben verrät, dass er ein breites Spektrum theatralischer Mittel kennt und beherrscht. Spregelburd ist international sehr gefragt. Er erhielt Aufträge

vom "Royal Court Theatre" in London, vom "Deutschen Schauspielhaus" in Hamburg und von der "Akademie Schloss Solitude" in Stuttgart; als Regisseur und Autor wurde er von der "Berliner Schaubühne", dem "Theaterhaus Stuttgart" und dem "Chapter Arts Centre" in Cardiff eingeladen. Inszeniert wurden seine Werke im "National Theatre Studio" in London, im "Théâtre de Chaillot" in Paris, im "Staatstheater Stuttgart", im "Centro Cultural Helénico" in Mexiko-Stadt, in den "Münchner Kammerspielen" und im "Schauspiel Frankfurt". 2007 inszenierte er selbst sein Stück *Lúcido* in Girona. Sein Werk wurde ins Englische, Französische, Italienische, Deutsche, Portugiesische, Schwedische, Katalanische, Tschechische, Slowakische, Polnische und Niederländische übersetzt; veröffentlicht wurde es in Argentinien, Spanien, Mexiko, Tschechien, Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Italien.

Spiegelburg ist ein *teatrista*, also ein Künstler, der in verschiedenen Rollen der szenischen Aktivität verbunden ist: zu gleichen Teilen Schauspieler, Autor, Regisseur, Übersetzer und Theoretiker. Er beginnt sehr früh, etwa 1990, für das Theater zu schreiben, angetrieben vom Wunsch, Schauspieler zu werden; und er beginnt zu schreiben, um zu spielen. Später, etwa 1995, wird er entdecken, dass er schreibt, um (sich) zu inszenieren. Die literarische Textur seiner Werke ist von diesem Charakter der Vielseitigkeit durchzogen. Spiegelburg schreibt als Dramatiker (im traditionellen Sinne des Autors in seinem Arbeitszimmer), aber auch als Schauspieler, sogar als Übersetzer. Auf diese Weise werden die *a priori* – vor der Inszenierung und unabhängig von ihr – erarbeiteten Texte später durch Spiegelburg selbst einem Prozess des Umschreibens im Raum unterzogen, ausgehend vom Körper der ausgewählten Schauspieler und der Intensität der Beziehungen, die sie auf der Bühne aufbauen. Zurzeit gehört er der Theatergruppe "El Patrón Vázquez" an, die er um 1994 gemeinsam mit Andrea Garrote gründete. Spiegelburg hat sich selbst zu den wichtigsten Verfahren geäußert, die sein Theater motivieren: Flucht vor dem Symbol, technische Imagination, Vervielfältigung von Sinn, das linguistische Attentat als Angriff auf das Paradigma Ursache-Wirkung, das Fliehen der Sprache, die Entformalisierung des Objekts, die Auseinandersetzung mit dem Theater als bürgerliche Institution.

Aber nicht seine gesamte Produktion gehört demselben Register an. Sein 1990 begonnenes Werk führte von einer metalinguistischen Dramaturgie (im Stil sehr "postmodern") zur Erforschung der Syntax des Realen und zum satirisch-kritischen Blick auf die soziale Wirklichkeit Argentiniens und der Welt. In einem frühen Interview aus dem Jahr 1995 – Spiegelburg war da-

mals 25 Jahre alt – gab er auf eine Reihe von Stichworten folgende Antworten:

Leitspruch: Die Tradition infrage stellen. Wir Jungen sind nicht schuld daran, dass das typische argentinische Theater, kostumbristisch, allegorisch und prestigeträchtig, in Agonie liegt, während das Publikum sich daran gewöhnt hat, mit seiner Langeweile daran teilzunehmen.

Lustprinzip: Wer hat gesagt, dass ins Theater zu gehen, Vergnügen bereitet? Das Theater ist Konflikt und Widerspruch, es sollte nicht beruhigen wie das Fernsehen.

Prinzip Wirklichkeit: Das beste Theater ist dasjenige, welches sich auf die Realität im Allgemeinen bezieht und nicht auf die journalistische Aktualität im Besonderen.²³

Zu diesem ersten Strang seines dramatischen Werks, in der das zur zweiten Natur gewordene gesellschaftlich-materielle Wirklichkeitskonzept – und damit das realistische argentinische Theater – mittels der Erforschung der Sprache unterminiert wird, gehören die Stücke *Destino de dos cosas o de tres* (“Schicksal von zwei Sachen oder drei”, 1990), *Cucha de almas* (“Seelenest”, 1992), *Remanente de invierno* (“Die Reste des Winters”, 1992), *Estafeta* (“Poststelle”, 1993), *Moratoria* (“Moratorium”, 1993), *La tiniebla* (“Die Finsternis”, 1993), *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (“Zwei verschiedene Personen sagen, es ist schönes Wetter”, 1994, frei nach Texten von Raymond Carver, in Zusammenarbeit mit Andrea Garrote), *Canciones alegres de niños de la patria* (“Fröhliche Lieder von Kindern des Vaterlands”, 1995), *Entretanto las grandes urbes* (“Mittlerweile die großen Städte”, 1995), *Varios pares de pies sobre piso de mármol* (“Mehrere Paare von Füßen auf Marmorboden”, 1996, frei nach Texten von Harold Pinter, mit Gabriela Izcovich und Julia Catalá), *Raspando la cruz* (“Kratzen am Kreuz”, 1996), *Cuadro de asfixia* (“Erstickungsanfall”, 1996). Spregelburd forscht hier auf dem Untersuchungsfeld der Dekonstruktion oder Demontage linguistischer Strukturen, das er in gewisser Weise nie wieder verlassen wird.

Etwa Mitte der neunziger Jahre enthüllt sich in Spregelburds Theater die Wahrnehmung einer anderen, nicht sprachlichen Realität, die man vielleicht mit seinen eigenen Worten “Wirklichkeit des ‘Realen’” oder “metaphysische Wirklichkeit” nennen kann und deren Konkretisierung sich am deutlichsten in der übergreifenden Struktur findet, die die sieben Stücke seiner monumentalen “Heptalogie des Hieronymus Bosch” miteinander verbindet: *La*

23 Rubrik “Última Generación”. In: *Clarín*, “Sí. Suplemento Joven”, 17.11.1995, S. 7.

inapetencia (I, 1996; Die Appetitlosigkeit), *La extravagancia* (II, 1997; Die Überspanntheit), *La modestia* (III, 1999; Die Bescheidenheit), *La estupidez* (IV, 2001; Die Dummheit), *El pánico* (V, 2002; dt. *Die Panik*“, 2007), *La paranoia* (VI, 2007; dt. *Die Paranoia*, 2008) y *La terquedad* (VII, dt. *Die Sturheit*, 2008; uraufgeführt in Deutschland 2008, in Argentinien noch nicht auf die Bühne gebracht).²⁴ Spregelburds Aufmerksamkeit ist nicht mehr auf die Dekonstruktion von Sprache gerichtet, sondern auf die Syntax des Realen; das heißt, die grundlegenden abstrakten Muster, das Prinzip dieser “realen” Wirklichkeit, im Gegensatz zu einer aus Sprache geschaffenen menschlichen Wirklichkeit. Sich auf Eduardo Del Estal berufend, sagt Spregelburd, dass

die Sprache nicht das ist, was von der Welt gesagt wird; vielmehr ist es umgekehrt: Das Reale ist der Widerstand der Dinge gegen das, was von ihnen gesagt wird. Es ist unausweichlich und schaudererregend, sich dieses aktive Laufen der Dinge vorzustellen, diesen besessenen Kampf um die Flucht aus der Sprache.²⁵

Es geht nicht mehr um die Konstruktion von Metasprachen, sondern darum, die “Flucht” der anderen Wirklichkeit zwischen den Netzen der Sprache szenisch zu fassen.

In den letzten Jahren hat Spregelburd eine dritte Richtung seines dramatischen Werks vertieft: die gesellschaftlich-politische, mit viel Komik und einer ausgeprägten satirischen Stoßrichtung. Wir beziehen uns auf die Stücke *Un momento argentino* (2001; dt. *Ein argentinischer Augenblick*, 2002), *Bizarra. Una saga argentina* (2003, ein gigantisches Werk in zehn ‘Kapiteln’), *Bloqueo* (2007) und sein neuestes Werk *Acassuso* (2007-2008): ein bis vor Kurzem anhaltender Publikumserfolg über ein spannendes Thema: der Niedergang des öffentlichen Schulwesens in Argentinien aus der Perspektive eines Lehrerzimmers.

Die Veröffentlichung von *Bizarra* (2008) lässt die Dimensionen dieser besonderen Variante des Spregelburd’schen Theaters erkennen: 500 Seiten, durch die sich der Leser dieses vielleicht umfangreichsten Theaterstücks der Welt bei der Lektüre hindurcharbeitet. In *Bizarra*, das in zehn (wöchentlichen) Folgen die Poetik der *telenovela* aufgreift, kommt nichts und niemand

24 Alle sieben Stücke der “Heptalogie” sind in deutscher Übersetzung verfügbar; die Aufführungsrechte liegen beim Suhrkamp Verlag, der drei der Texte publizierte. Siehe hierzu und zu weiteren ins Deutsche übertragenen Theaterstücken von Rafael Spregelburd die von der Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika erstellte Liste “Lateinamerikanische Theaterstücke in deutscher Übersetzung”, in: http://www.tmg-online.org/print/theaterstuecke_de.pdf (15.08.2010).

25 Auf dem Rücktitel des Buches *La ilusión óptica* von Del Estal (1994).

ungeschoren davon; es gibt weder positive Figuren noch eine wohlmeinende Moral. Wie in *Acassuso* werden in *Bizarra* alle gesellschaftlichen Diskurse unterhöhlt, geradezu pulverisiert, um die Metapher eines Landes zu konstruieren, das beklagenswert ist, heruntergekommen und desolat – ein Land, welches das Format einer *telenovela* hat und sehr stark einem Argentinien ähnelt, das wir kennen. Sind alle Diskurse mittels Kritik ihres Sinns entleert, stellt sich beim Zuschauer nach dem Lachen (es gibt viel zu lachen) schließlich ein Gefühl des Mangels ein. Alles, was im Werk infrage gestellt wird, hat den Ort des möglichen und abwesenden Anderen eingenommen. Und der Zuschauer wird eingeladen, sich das andere Land, das er sich wünschen würde, das er haben sollte und haben könnte, vorzustellen.

In diesem seinem jüngsten Theater verwirklicht Spregelburd eine neue politische Spielart der Satire, eine Variante der Dystopie oder negativen Utopie, die eine heruntergekommene Wirklichkeit aufzeigt und mittels ihrer symbolischen Zerstörung sichtbar werden lässt, dass diese Wirklichkeit eine andere, mögliche, ersetzt hat – eine Welt, die wir nicht kennen und die wir zu träumen beginnen sollten. Es ist Theater am Nullpunkt der Utopie, dem Ausgangspunkt neuer Imagination: Spregelburd sagt nicht, wie wir denken sollen; er lädt nur dazu ein, wieder zu denken, weil es unverzichtbar ist. Eine Synthese von politischem und poetischem Vorgehen ist möglich: Zerstörung, Ersetzung und Vakanz, Aufruf durch Wirkung des Mangels oder Fehlens an Möglichkeiten, sich die Utopie eines ganz anderen Landes, einer besseren Welt, vorzustellen oder sie zu entwerfen. Wie in *Acassuso*: Wenn uns nicht gefällt, was aus der öffentlichen Schule in Argentinien geworden ist – dann lasst uns nachdenken. Was und wie sollte sie sein? *Bizarra* weist einen weiteren bemerkenswerten Zug auf. Das Stück ist in einem Stil geschrieben, der von Theatralität durchdrungen ist, wodurch sich die Eroberung eines für die argentinische Literatur neuen und einzigartigen Territoriums erneut bestätigt: nicht das der „dramatischen Literatur“ oder der für das Theater geschriebenen Literatur, sondern das des eigentlichen Theaters: flüchtiges und ewiges *convivio*, Körper in Aktion, Grammatik des Raums und musikalische Intensität der Bühnenergebnisse, verwandelt in eine neue und eigenwillige Literatur.

Viele Kritiker und Intellektuelle in Argentinien – nicht jedoch das normale Publikum, das ins Theater strömt, um Spregelburds Werke zu sehen – begreifen die Revolution, die sein Theater verkörpert, noch nicht; im günstigsten Fall fehlt ihnen die historische Perspektive. In seiner politischen Dimension fügt es der Geschichte des linken Theaters in Argentinien ein neues

Kapitel hinzu. Spregelburds Theater ist kein Theater der Parteilinken, sondern der radikalen kritischen Hinterfragung und Begründung eines utopischen Horizonts.

Aus dem argentinischen Spanisch übersetzt von Uwe Schoor

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Übersetzt von Stefan Monhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Altamirano, Carlos (1989): "Modernidad" und "Posmoderno/posmodernidad". In: Di Tella, Torcuato S.: *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires: Puntosur, S. 393-395, 475-476.
- Bartís, Ricardo (2003): *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Baudrillard, Jean (1997): *De la seducción*. México, D.F.: Red Editorial Iberoamericana (dt. *Von der Verführung*, 1992).
- Bidegain, Marcela (2007): *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bovo, Ana María (2002): *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Debord, Guy (1999): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos (dt. *Die Gesellschaft des Spektakels*, 1996).
- Del Estal, Eduardo (1994): *La ilusión óptica* (Gedichte). Buenos Aires: (Im Selbstverlag).
- Dubatti, Jorge (2002): "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)". In: Dubatti, Jorge (Hrsg.): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos/ Centro Cultural de la Cooperación, S. 3-72.
- (2003a): *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- (2003b): "El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)". In: Dubatti, Jorge (Hrsg.): *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos/Centro Cultural de la Cooperación, S. 3-65.
- (Hrsg.) (2006a): *Teatro y producción de sentido político en la Postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2006. Einleitung von Jorge Dubatti: "Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura", S. 7-25.
- (2006b): "El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar". In: *Picadero. Revista del Instituto Nacional de Teatro*, 16, S. 16-21.
- (2007): *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2008): *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2009): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

- Eagleton, Terry (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós (dt. *Die Illusionen der Postmoderne*, 1997).
- García Canclini, Néstor (1992): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Geirola, Gustavo (2000): *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Gestos.
- Hutcheon, Linda (1991): *Poética do PosModernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jameson, Fredric (1995): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós (dt. Teilabdruck: "Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus". In: Huyssen, Klaus/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) (1986): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 45-102).
- Levi, Primo (1999): *Die Atempause*. München: dtv.
- Lodge, David (1981): "Modernism, Antimodernism and Postmodernism". In: Lodge, David: *Working with Structuralism. Essays and Reviews of Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. Boston/London: Routledge/Kegan Paul, S. 3-16.
- Lotman, Jurij (1988): *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo (dt. *Die Struktur literarischer Texte*, 1972).
- Lumbardini, Sergio (2004-2005): "La tinellización del teatro cómico argentino actual". Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Área de Variedad (unveröffentlicht).
- Liotard, Jean-François (1992 [¹1982]): "Answering the Question: What is Postmodernism?". In: Jencks, Charles (Hrsg.): *The Postmodern Reader*. London: Academy, S. 138-150.
- ([1979] 1998): *La condición posmoderna*. Barcelona: Cátedra (dt. *Das postmoderne Wissen*, 1982).
- Minelli, María Alejandra (2006): *Con el aura del margen (Cultura argentina en los años 80/90)*. Córdoba: Alción /Universidad Nacional de Córdoba.
- Oliva, César/Torres Monreal, Francisco (1993): *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Palti, Elías (2002): "Posmodernismo". In: Altamirano, Carlos (Hrsg.): *Términos críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós, S. 191-194.
- Pellettieri, Osvaldo (2003): *Historia del Teatro Argentino en la Ciudad de Buenos Aires*. Bd. V. Buenos Aires: Galerna.
- Rizk, Beatriz (2008): *Enrique Buenaventura y la creación colectiva*. Buenos Aires: Atuel.
- Sprengelburd, Rafael (2008): *Bizarra*. Buenos Aires: Entropía.
- Strawson, Peter F. (1989): *Individuos*. Madrid: Taurus.
- Villagra, Irene (2006): *Teatro Abierto y Teatroxlaidentidad*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Staatsexamensarbeit im Studiengang Geschichte (unveröffentlicht).